

ществлении» душевных движений и вовлечении их в контекст саморазвития действительности. Надрыв лирического героя уходит глубоко в подтекст и только в последней строфе обнаруживается в прямом лирическом излиянии, которое еще резче по контрасту с предшествующей ему иллюзией объективного повествования.

Подведем итоги. Русская интимная лирика середины XIX в. интенсивно осваивает ситуацию борьбы конфликтующих сознаний героев, переживающих безысходность своей любовно-биографической драмы. Именно поэзия, сердца, постулирующая лирическую дерзость индивида, явилась той сферой, в которой наперекор всем устоявшимся правилам формировались нетрадиционные для лирики эстетически значимые конструкции. В рассматриваемый период эти жанрово-композиционные формы определяются окончательно, по существу перестают быть историческим феноменом (чем они были при самом своем зарождении), прокладывая пути для дальнейшего развития лирики нового типа.

Рассмотренная нами ситуация драматического *rendez-vous*, эстетически санкционирующая основные перипетии любовно-биографического романа, становится фактором новеллизации интимной лирики. Сама же новелла в лирике предстает как результат романизации лирических жанров. Но этот процесс нельзя понимать односторонне, как только размывание родовых границ лирики²⁵. Это своего рода углубление в сущность лирического творчества, требующего от поэта осознания себя целиком — как в формах традиционного автопсихологизма, так и в «драматургии» противостоящих друг другу сознаний.

О. В. КУЗНЕЦОВА
Уральский университет

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» А. С. ПУШКИНА И «ДОН-ЖУАН» ДЖ. Г. БАЙРОНА (Соотношение типов лиризма)

Сравнительное изучение творчества А. С. Пушкина и Дж. Г. Байрона — тема не новая для литературоведения. Традиционным для исследований, посвященных творческой истории «Ев-

²⁵ М. М. Бахтин писал по этому поводу: «...романизация других жанров не есть их подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 482.).

«Евгения Онегина», стало упоминание о том значении, какое имело для русского поэта знакомство с творчеством великого английского романтика и, в частности, с первыми пятью песнями его «Дон-Жуана».

Особая лиро-эпическая организация «Евгения Онегина» и «Дон-Жуана» дает основание говорить о близости их жанровых структур. При этом в основе всей системы аргументации лежит категория «образа автора», который трактуется как «жанровая доминанта» романа в стихах. Вывод о сходстве жанров делается на основании анализа структуры авторского образа, которая оказывается идентичной как в том, так и другом случае¹.

Сама по себе постановка проблемы автора — как особое методологическое направление в исследовании художественных систем — представляется чрезвычайно плодотворной и помогает значительно развить и углубить представление о самых различных аспектах идейно-художественной проблематики обоих произведений. Однако ограничиться констатацией факта определенной жанровой близости «Евгения Онегина» и «Дон-Жуана» — значит остановиться на половине того пути, который открывается именно в результате применения «авторской» методологии при сравнительном анализе жанровых структур обоих произведений.

Методология, основанная на исследовании специфики авторского сознания, предполагает анализ художественного произведения как особым образом организованной объективно-субъективной модели мира, ибо «своеобразие и оригинальность художника проявляются в том, как он выстраивает модель отношений «человек — действительность», что зависит от понимания им входящих в состав данного отношения величин»².

Сравнительный анализ «Евгения Онегина» и «Дон-Жуана» с точки зрения характера объективно-субъективных отношений, реализованных в их идейно-художественной структуре, позволяет выявить принципиальное различие между русским и английским романом в стихах, каждый из которых при сходстве лиро-эпической организации повествования является воплощением особого типа «романного мышления».

Если основным принципом творческого мышления автора «Евгения Онегина» является художественный полифонизм (термин, предложенный и разработанный в работах М. М. Бахтина), то раз-

¹ См.: Беликова А. В. «Евгений Онегин» А. С. Пушкина и «Дон-Жуан» Дж. Г. Байрона — «романы в стихах» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1982. № 2.

² Нольман М. Л. Система пушкинских образов: К проблеме закономерностей образной системы Пушкина // Учен. зап. Костром. пед. ин-та. 1971. Вып. 21. С. 103.

новидность романного мышления создателя «Дон-Жуана» может быть охарактеризована как художественный монологизм³.

Полифонический принцип творческого восприятия действительности проявляется в особом «многоголосом» способе организации эстетического целого, основанном на равноправии различных голосов-мировоззрений, составляющих в совокупности идейно-стилистическую структуру произведения.

Художественный монологизм, напротив, предполагает одно-субъектное повествование, когда даже само разнообразие объективной, вещественно-предметной сферы изображения не нарушает монологичности субъективной организации художественного целого.

Повествование в «Дон-Жуане», будь то область лирического высказывания или эпический рассказ о героях, по сути дела, как точно заметил английский исследователь «Дон-Жуана» Дж. Джамп, представляет собой «единый монолог автора»⁴.

Принципы повествовательной «полифонии» и повествовательного «монологизма», являясь структурообразующими, действуют на всех уровнях рассматриваемых художественных систем. Так, если остановиться на характере организации лирического повествования в «Евгении Онегине» и «Дон-Жуане», можно выявить принципиальное различие типов лиризма, представленных в русском и английском романах в стихах.

В «Дон-Жуане» мы имеем дело с традиционным для лирики развитием единой лирической темы, реализующейся через открытое самовыражение лирического субъекта.

Лирический герой Дж. Г. Байрона — личность яркая, незаурядная, которая при этом очень остро ощущает свою оригинальность и незаурядность и на этом основании подчеркнуто противопоставляет себя всему окружающему миру. Отношения «я» и «действительность» однозначно сводятся к непримиримому противоречию, неразрешимому конфликту. Движущей силой лирического сюжета в «Дон-Жуане» поэтому является осознанное, последовательное противопоставление своей точки зрения всему общепринятому и традиционному, попытка взорвать силой сатирического обличения все устоявшееся и общеприемлемое.

Что бы ни становилось предметом осмысления субъекта лирического повествования — все подвергается беспощадному суду трезво-иронического, порой намеренно-огрубленного взгляда чело-

³ Термин встречается в работах: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1966. Вып. 184. Т. 9; Эсаллек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985; Jump J. D. Byron's Dan Juan": Poem or hold all. Swansea. 1968.

⁴ Jump J. D. Byron's "Dan-Juan": Poem or hold all. P. 31.

века, уставшего, разочарованного, пресытившегося жизнью и разуберившегося в ней.

Так, традиционная для лирики тема любви решается в лирическом сюжете «Дон-Жуана» подчеркнуто иронически. Повествование буквально пересыпано легкими, фривольными замечаниями и суждениями об отношениях мужчины и женщины, сам шуточный тон которых как бы свидетельствует о незначительности для самого автора обсуждаемого предмета:

Согласен я, что можно обожать
И черные глаза и голубые.
Все вкусы я способен уважать,
Притом любовь — могучая стихия,
И некрасивых женщин вовсе нет
Для всех мужчин моложе средних лет.
(XIII.3)⁵

Через все повествование проходит противопоставление «идеального», «платонического» понимания любви — трезво-материалистическому взгляду на природу любовного чувства, причем первая из названных позиций неизменно подвергается насмешливой критике автора:

Платон! Платон! Безумными мечтами
Ты вымостил опасные пути!
Любое сердце этими путями
До гибели возможно довести.
Ведь все поэты прозой и стихами
Вреда не могут столько принести,
Как ты, святого вымысла угодник!
Обманщик! Плут! Да ты ведь просто сводник!
(I.116)

Для самого лирического поэта пора «безумной» любви — любви, заставляющей терять голову, забывая обо всем на свете ради любимого предмета, давно миновала. Его взгляд трезв и лишен каких бы то ни было иллюзий относительно характера происхождения любовной горячки: безделье и праздность, отсутствие определенных занятий, здоровый оргазмизм, хорошая, сытная пища — вот факторы, лежащие в основе возникновения всякой «страсти»:

Здоровье украшает всех людей,
Любви отличной почвою являясь;
Безделье же для пламени страстей
Любовных лучше пороха, ручаюсь!
Притом Церера с Вакхом, так сказать,
Венере помогают побеждать...
(II.169)

⁵ Байрон Дж. Г. Собр. соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 1. Все ссылки на текст романа даются по этому изданию в статье с указанием песни и строфы.

Вообще, односторонность взгляда есть сущностная черта сознания лирического героя в «Дон-Жуане», Его точка зрения как бы заранее идейно и стилистически задана, и все последующее развитие темы есть не более чем варьирование единой с самого начала изложенной субъективной позиции:

Минули дни любви. Уж никогда
Ни девушки, ни женщины, ни вдовы
Меня не одурачат, господа!
Я образ жизни избираю новый:
Все вина заменяет мне вода,
И всех страстей отбросил я оковы...
О, никогда не испытаю я,
Как это сердце ширится и тает,
Вмещающая все богатства бытия,
И гневом и восторгом замирает.
Прошла навек восторженность моя.
Бесчувственность меня обуревают,
И вместо сердца слышу все ясней
Рассудка мерный глас в груди моей.

(1.215—216)

Таким образом, можно сделать вывод о том, что организация лирического повествования в «Дон-Жуане» структурно восходит к традициям «чистой» лирики, воссоздающей единое по своему идейно-эмоциональному содержанию субъективное переживание в форме завершенной поэтической структуры. В однозначности и неизменности позиции лирического субъекта повествования в «Дон-Жуане» проявляется общий «монологический» принцип, лежащий в основе идейно-стилистической структуры романа.

Своеобразие организации лирической сферы в «Евгении Онегине» также определяется спецификой сознания лирического героя повествования. Однако, в отличие от байроновского предельно субъективного взгляда на мир, ведущей чертой лирического сознания в «Евгении Онегине» является внутреннее стремление к объективизации.

Тенденция к объективизации лирического сознания начинает формироваться еще в творчестве Пушкина-лирика, который, по словам А. А. Фета, обладает удивительной способностью «отодвинуть» свои собственные переживания от себя и рассмотреть их, «как объект», в результате чего складывается нетрадиционная для лирики ситуация, когда «воссоздатель собственных чувств совладал с ними, как с предметами, вне него находившимися»⁶. Суть процесса объективизации лирического сознания сводится, таким образом, к опредмечиванию лирического переживания, которое

⁶ Фет А. А. О стихотворении Ф. Тютчева // Рус. слово. 1859. Кн. 2. Отд. 2. С. 66.

для самого его носителя — лирического автора — начинает приобретать черты объективности.

В романе тенденция, наметившаяся в лирическом творчестве, перерастает в жанровую закономерность и определяет специфику того нового типа лиризма, который был освоен А. С. Пушкиным в «Евгении Онегине».

Формирование эпического или романного лиризма обусловлено жанровой необходимостью — той «дьявольской разницей», о которой писал А. С. Пушкин, приступая к созданию «не романа, а романа в стихах»⁷. Лирический сюжет должен был стать не механическим добавлением к эпическому повествованию, но, органически соединившись с ним, образовать неповторимый жанровый синтез объективного и субъективного, в структуре которого отразилась бы сложнейшая диалектика взаимоотношений личности с окружающим ее миром.

Существуя в качестве органического компонента энциклопедического, по своему охвату действительности романного повествования, лирическая стихия претерпевает изменения в своей собственной структуре, не утрачивая при этом своего родового признака — быть «самым непосредственным из поэтических выражений сознания»⁸. Суть этого процесса заключается во внутрискруктурной дифференциации самого лирического сознания, что выражается в существовании в рамках единого повествования целого ряда идейно-стилевых масок, ликов, образов лирического героя при наличии внутреннего авторского сознания, скрепляющего собой всю лирическую систему романа. Такое «расширение границ лирической субъективности»⁹ исключает возможность однозначной, односторонней трактовки любой лирической темы в лиро-эпическом повествовании.

Так, тема любви, занимающая важное место в развитии лирического сюжета романа, решается далеко не однозначно, приобретает эпическую объемность за счет внутренней диалогизации сознания лирического субъекта.

Для лирического героя пушкинского романа также характерно ощущение завершенности определенного этапа собственного духовного развития, попытка подведения итогов, осмысления прошедшего:

Так полдень мой настал, и нужно
Мне в том сознаться, вижу я.

(VI.XV)¹⁰

⁷ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1977. Т. 9. С. 73.

⁸ Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 195.

⁹ Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. М., 1959. С. 127.

¹⁰ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 4. В дальнейшем все ссылки на текст романа даются по этому изданию с указанием главы и строфы.

Так же, как и героя лирического сюжета «Дон-Жуана», автора «Онегина» преследует горькая мысль о невозможности повторения минувшего, того, что пережито и прочувствовано. Симптомы старения души страшат поэта: «весна», несущая обновление всему миру, не радует и не живит его, а вызывает лишь «грусть» и «тяжелое умиление». Размышления о любви приводят к печальному заключению о том, что

...в возраст поздний и бесплодный
На повороте наших лет
Печален страсти мертвой след...

(VIII.XXIX)

Однако, в отличие от байроновского героя, позиция лирического поэта в «Евгении Онегине» чужда односторонности. Для А. С. Пушкина все «наслажденья», «бури» и «милые мученья» юности — это не просто некое преходящее состояние, определяемое возрастом и душевной неопытностью, но неотъемлемая и весьма ценная составная часть духовного опыта личности. Развитие понимается им не как механическое отрицание уже пережитого, но как процесс освоения и накопления различных душевных состояний, обогащающих личность и образующих в совокупности ее духовный потенциал.

Сфера лирического самовыражения автора «Онегина» чрезвычайно богата оттенками эмоциональных состояний и разнообразна по способам лирического переживания. В едином потоке лирических раздумий автора о любви существует несколько идейно-стилевых позиций, каждая из которых является воплощением одной из граней диалектически разностороннего авторского сознания.

Иллюстрацией этого могут послужить известные рассуждения лирического героя о женских ножках, следующие за картиной петербургского бала в первой главе романа.

Несмотря на единство формальной организации — непрерывный монолог лирического субъекта — данный отрывок представляет собой сложное, подвижное целое различных субъективных позиций, сменой которых обусловлена стилистическая неоднородность повествования.

Лирический герой как бы меняет свои лики. Поначалу это легкомысленный светский франт, доверительно-шутливо делящийся с читателем опытом ведения бальной интриги, упражняясь в светском изящном пустословии. Для этих строф характерен откровенно-разговорный, поверхностно-легкий тон ни к чему не обязывающей болтовни, изобличающий беспечного любителя легких удовольствий:

Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманный наряд;

Люблю их ножки; только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног.
(I.XXX)

Лирический субъект этих строф живо напоминает героя так называемых «дневниковых» стихотворений А. С. Пушкина, относящихся к послелицейскому периоду творчества, который намеренно «надевает на себя маску поклонника порока», демонстрируя «напускную дерзость и цинизм», «дерзко и озорно эпатируя столичное общество»¹¹.

Разговорная непринужденность монолога светского ловеласа прерывается лирически-экспрессивным восклицанием — «Ах!» — переводящим повествование в сферу типизированного лирического субъекта, несущего в себе черты разочарованного, «охладелого» сознания героя романтической лирики А. С. Пушкина:

Когда ж и где, в какой пустыне,
Безумец, их забудешь ты?
Ах, ножки, ножки! где вы ныне?
Где мнете вешние цветы?
(I.XXXI)

Несмотря на то, что по сравнению с предыдущим отрывком строфа «переносит повествование в интимный, как бы биографический план»¹², структура лирического переживания, реализованного в ней, отличается эмоционально-стилистической заданностью и определяется в значительной степени условно-литературной традицией элегической поэзии. Мотивы изменчивости, непостоянства любви «девы юной», элегическая тоска по невозвратно ушедшему прошлому закрепляются в устоявшихся, стилистически маркированных образах и словесных формулах:

Взлелеяны в восточной неге,
На северном печальном снеге
Вы не оставили следов:
Любили мягких вы ковров
Роскошное прикосновение.
Давно ль для вас я забывал
И жажду славы и похвал,
И край отцов, и заточенье?
Исчезло счастье юных лет,
Как на лугах ваш легкий след.
(I.XXXI)

Дальнейшее движение лирического переживания не выводит повествование из сферы романтически-типизированного субъекта,

¹¹ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974. С. 80—81.

¹² Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 163.

однако «маска» романтического героя меняется. Теперь это анакреонтический поэт, певец чувственной любви и всех земных наслаждений. Позиция элегической разочарованности сменяется чувственным восторгом, запечатлеваемым в пластически упругих, зримых образах:

Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня.
Она, пророчествуя взгляду
Неоцененную награду,
Влечет условною красой
Желаний своевольный рой.

(I.XXXII)

Развитие античной традиции эротической поэзии сочетается с усилением вещественной конкретности повествования. Вторая часть строфы предметно предельно насыщена. Она движется за счет чрезвычайно быстрой смены ракурсов изображения, что создает особый ритмический рисунок отрывка, стилистически более нейтрального, нежели предшествующие строфы. Тем более значительным и экспрессивно наполненным выглядит заключительный романтически-маркированный стих, поднимающий лирическое повествование на качественно иной эмоционально-стилевой уровень:

Люблю ее, мой друг Эльвина,
Под длинной скатертью столов,
Весной на мураве лугов,
Зимой на чугуне камина,
На зеркальном паркете зал,
У моря на граните скал.

(I.XXXII)

Образ моря, столь значимый в романтической поэтике А. С. Пушкина, совершенно неожиданно появляется в общем ряду предметов, традиционно исключаемых из области поэтического, и является как бы сигналом стилового переключения. В сознании читателя, воспитанного на высоких образцах романтической поэзии, неминуемо возникает цепь ассоциаций с лирическим творчеством поэта, в котором образ моря является одним из центральных и приобретает значение символа.

Однако ожидаемого стилового переключения не происходит, так как традиционный романтический образ оказывается включенным в отнюдь не традиционный стилиевой контекст и начинает функционировать как элемент новой поэтической системы.

Первые шесть строк следующей XXXIII строфы представляют собой прекрасный образец поэтического выражения подлинного, живого чувства, по силе и глубине переживания напоминающий шедевры пушкинской реалистической любовной лирики:

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к ее ногам!
Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами!

(I.XXXIII)

Нарисованная Пушкиным картина моря подчеркнуто изобразительна. Здесь нет ни «сладкого шума», ни «лазурного блеска», ни «торжественной красоты», ни «своенравных порывов» романтического моря. Эпитеты сокращены до минимума и способствуют созданию зримой, реалистически-конкретной картины бурного, предгрозового моря, с шумом набегающего на прибрежный гранит скал. Разница в принципах изображения становится особенно очевидной, если вспомнить романтические зарисовки моря, которыми богата пушкинская лирика и которые, будучи чрезвычайно насыщены экспрессивно, изобразительно оказываются мало информативными:

...На море синее вечерний пал туман...

...Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой...

...Там море движется роскошной пеленой... и т. д.

Нейтрально реалистическое изображение моря способствует укрупнению самого лирического переживания, составляющего основное эмоциональное содержание отрывка. Воспоминание о событии, оставившем глубокий след в душе поэта (вне зависимости от конкретных имен его реальных участников), поднимает повествование на неизмеримо высокий нравственный уровень, выливаясь в истинный гимн любви и красоте женщины. Те самые ножки, которые становились объектом нескромных взоров светского повесы, причиной тоскливых вздыханий элегического певца, поводом для чувственного наслаждения поэта-эпикурейца — теперь становятся предметом преклонения и эстетического переживания для лирического поэта, не утратившего способности к искреннему, непосредственному и глубокому чувству.

Рассматриваемый отрывок является своего рода кульминационным, вершинным моментом в развитии лирической темы — и по силе выраженной в нем эмоции, и композиционно. Интересно, что в дальнейшем субъектная структура повествования складывается как бы в обратном, зеркальном отражении.

Уже во второй части строфы происходит возвращение в стилистически традиционное русло романтически-чувственного восприятия, реализованного уже в предшествующей XXXII строфе. Смена субъектного строя осуществляется при сохранении основной лирической эмоции, определяющей внутреннее единство лирического отрывка. Однако при неизменной эмоциональной позиции автора

заметно меняется сам субъективный способ ее художественного воплощения. Книжно-литературная символика, обилие старославянизмов, выразительно-экспрессивный характер эпитетов, использование традиционно-поэтических формул свидетельствует о влиянии романтической эстетики на характер стиливой организации заключительной части строфы:

Нет, никогда средь пылких дней
Кипящей младости моей
Я не желал с таким мученьем
Лобзать уста молодых армид,
Иль розы пламенных ланит,
Иль перси, полные томленьем;
Нет, никогда порыв страстей
Так не терзал души моей!

(I.XXXIII)

Начало следующей строфы, которая завершает весь лирический монолог автора, стилистически организовано в духе элегической поэзии (как это уже было в строфе XXXI). Мир реальности опять заменяется миром мечты, романтических грез, воспоминаний, которые уносят лирического героя в прошлое, «другое время», вызывая в «увядшем сердце» мгновенное ощущение любовного возрождения, сочетающегося с «тоской» — неизменной спутницей элегического сознания.

И, наконец, завершающий отрывок вновь (ср. со строфой XXIX) воспроизводит позицию легкого, иронического отношения к любви, к женским чарам, которые уже не могут обмануть поэта, познавшего и любовную горячку, и холод неизбежного разочарования:

Но полно прославлять надменных
Болтливой лирою своей;
Они не стоят ни страстей,
Ни песен, ими вдохновенных:
Слова и взор волшебниц сих
Обманчивы... как ножки их.

(I.XXXIV)

Таким образом, единый по своей формальной организации монолог лирического героя повествования оказывается внутренне дифференцированным, реализуя в своей идейно-стилистической структуре различные типы мировосприятия и способы эстетического переживания. Важно отметить, что все субъективированные в лирическом сюжете романа индивидуальные точки зрения представляют собой «нешуточную реальность»¹³, обладают равными правами на существование, так как являются не только выражением одной из граней авторской личности, но и воплощают в себе закономерные тенденции развития общественного самосознания.

¹³ Маркович В. Юмор и сатира в «Евгении Онегине» // Вопр. лит. 1969. № 1. С. 74.

Подобное разнообразие равноправных субъективных позиций — в отличие от монологичности субъектной организации лирического повествования в «Дон-Жуане» — определяет новаторский характер душкинского лиризма и является выражением общего «полифонического» принципа творческого мышления автора «Евгения Онегина».

А. А. ЗЕРНЮКОВА
Актюбинский пединститут

ПРОШЛОЕ В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ «МЕСЯЦА В ДЕРЕВНЕ» И. С. ТУРГЕНЕВА И «ДЯДИ ВАНИ» А. П. ЧЕХОВА

В современном литературоведении активно исследуются традиции в чеховской драматургии, в том числе и связи «Тургенев—Чехов»¹. В основном осуществляются попытки выявить стилевую общность пьес драматургов. Свою задачу мы видим в определении конфликта и в исследовании того, как он реализуется, но лишь под одним, далеко не исчерпывающим углом зрения, акцентируя внимание на временной организации действия, а еще уже — на прошлом времени.

В центре сложной интриги — главная героиня Наталья Петровна Ислаева. Ее образ стягивает в один драматический узел главные сюжетные линии, в основе которых — «треугольники»: Наталья Петровна—Беляев—Верочка; Наталья Петровна—Ракитин—Беляев; Наталья Петровна—Ракитин—Ислаев.

Действие драмы основано на случае, не укладывающемся в рамки привычной жизни,—это зарождение и развитие чувства Натальи Петровны к учителю Беляеву.

Внутренний характер этого события обусловил особое развитие драматического действия в пьесе.

В экспозиции мы застаем ее героев за обычными занятиями, привычными разговорами, причем каждый из них говорит о своем. Пространственно-временная точность (Гостиная. 3 часа дня) способствует психологической достоверности исходной ситуации пьесы. Отсутствие деления действия на сцены подчеркивает стремление драматурга воспроизвести обыденный ход жизни.

Но постепенно в этих, казалось бы, необязательных репликах,

¹ См.: Бердников Г. П. Чехов-драматург. 2-е изд. М., 1972; Пустовойт П. Г. Тургеневское начало в драматургии Чехова // Чеховские чтения в Ялте. М., 1973; и др.